

Músicas, medios y procesos culturales: la dinámica de las *burbujas*¹

Amparo Rocha Alonso

rocha.amparo@gmail.com

FSOC y FyL., UBA; UNA; UNICEN

DNI: 16.768.368

Eje temático: Cultura/ Arte/ Estética

Abstract: La ciudad de Buenos Aires, tradicional centro cultural y artístico en Argentina y Latinoamérica, ha experimentado en la última década un aumento significativo de su actividad musical. Este proceso, que tiene sus raíces en los años de la recuperación democrática implicó el funcionamiento de al menos dos series: la socio-política, argentina, y la tecnológica, de carácter global. La confluencia de estos ejes, de profundas implicancias económicas, posibilitó el desarrollo de contextos amigables para la producción, la circulación/ difusión y el consumo musicales.

En nuestra comunicación expondremos los lineamientos fundamentales del Proyecto de Investigación *Músicas en la Buenos Aires actual: circuitos, estéticas, sensibilidades* (FSOC., UBA), que pone el acento en la noción de circuito, lo que posibilita un agrupamiento de la producción musical que escapa a los debates sobre géneros y estilos. Los circuitos implican actores, prácticas, grados de mediatización, poéticas y sensibilidades específicos. Establecen, asimismo, relaciones muy diversas entre sí: de parentesco, derivación, oposición, entre otras. La metáfora de las *burbujas* alude a la forma en que son percibidos estos circuitos por los propios actores participantes: se está *dentro de la burbuja*, desconociendo gran parte de las otras, salvo las que constituyen el *mainstream* y son una ínfima parte de la producción total de música en un contexto dado.

Finalmente, avanzaremos sobre una posible cartografía de los circuitos de música porteños actualmente en funcionamiento.

¹ Avance del Proyecto de Reconocimiento Institucional 2015-2017 *Músicas en la Buenos Aires actual: circuitos, estéticas, sensibilidades*. Directora: Amparo Rocha Alonso, Codirectora: María Elena Larregle.

Hoy

Jóvenes cantautores que cultivan la palabra poética y comparten actuaciones con escritores y *performers*, plazas que sirven como escenario para competencias de *freestyle*², iglesias, templos y colegios que albergan encuentros de coros vocacionales, las temporadas de ópera en el Teatro Colón y el Avenida, el sótano de aquel teatro presentando obras contemporáneas de su Centro de Experimentación Musical, numerosísimas bandas de rock de todos los estilos que copan bares y teatritos, bailantas de cumbia y reggaetón, peñas y milongas en que bailar folklore y tango, bares con menú *gourmet* y música para escuchar, orquestas de niños y jóvenes, fiestas electrónicas que van desde reuniones casi clandestinas a megaeventos ... Buenos Aires actual es pródiga en música y músicos y esto *no siempre fue así*. La simple constatación de salir a la calle y toparse con personas de toda edad acarreado instrumentos nos lleva a recordar épocas en que eso era una rareza que implicaba un sentimiento de complicidad, la contraseña de una actividad para pocos aunque amada por multitudes.

El presente trabajo tiene como intención dar cuenta brevemente de un estado de situación: el de las músicas en la ciudad actual, exponer el proceso que llevó a este escenario y avanzar en una cartografía de los circuitos de música porteños y de su funcionamiento. Ponemos el acento en la noción de *circuito*, es decir, la articulación en que diversas músicas son producidas, circulan, son difundidas, puestas en valor y consumidas, más allá de sus particularidades estilísticas y el género o géneros con que se las suele catalogar. Partimos del hecho consumado: regularmente hay músicas que llevan determinado público al vivo y al consumo material (en la escucha y compra de discos, fenómeno menguante) y virtual (*on line* en plataformas y redes sociales en la *web* y bajada en distintos dispositivos). Advertimos, por cierto, que esas músicas presentan ciertos rasgos de estilo comunes y que se las suele adscribir a alguna etiqueta genérica: “Nuevo Tango”, “ensambles de percusión”, “música de raíz folklórica”, “canción alternativa”, “heavy metal”, “blues”, música sinfónica, etc. Sin embargo, consideramos que, para el análisis, resulta más útil enfocarnos en un espacio de intercambio, ese lugar que concentra la dinámica de cada circuito, que atender a los aspectos propiamente musicales: muchas veces, músicas muy

² Competencias o “combates” de rap repentista, improvisado libremente o en base a un tema que se propone. Dichas “compes” se dan de uno a uno, dos a dos o más. Cada participante interviene un tiempo que se pauta y luego cede su turno al otro.

cercanas desde el punto de vista sonoro participan de circuitos completamente ajenos el uno del otro, ya que son otras las variables que inciden en su funcionamiento.³

Los circuitos implican actores, prácticas, grados de mediatización, poéticas y sensibilidades específicos. Establecen, asimismo, relaciones muy diversas entre sí: de parentesco, derivación, oposición, entre otras. La metáfora de las *burbujas* alude a la forma en que son percibidos por los propios actores participantes: se está *dentro de la burbuja*, desconociendo gran parte de las otras, salvo las que constituyen el *mainstream* y son una ínfima parte de la producción total de música en un contexto dado.

Circuitos: una perspectiva discursiva

En nuestro Proyecto de Reconocimiento Institucional (FSOC, UBA) “Músicas en la Buenos Aires actual: circuitos, estéticas, sensibilidades” trabajamos a partir de los ejes propuestos por la Teoría de la Discursividad Social (Verón, 1993): el concepto de circuito artístico –en nuestro caso, musical- asimilado al de *Sistema Productivo*; las nociones de *semiosis* y de *discurso* y el modelo de Análisis en Producción y en Reconocimiento.

En esta perspectiva, los circuitos musicales implicarían, por lo tanto, la esfera de la producción, de la circulación/ divulgación y la del consumo; relaciones de intercambio simbólico-material en las que participan gran variedad de actores: músicos, productores, agentes de prensa, técnicos de estudios de grabación y salas de ensayo, periodistas, críticos, público. La música se desenvuelve en múltiples modalidades que van del *mainstream* a una enorme cantidad de manifestaciones alternativas desde el punto de vista estético e independientes desde el de sus condiciones productivas. Asimismo, circula tanto en el *vivo* –*performance* compleja hecha del evento sonoro más los cuerpos y los espacios involucrados- como en la grabación, en soporte material y virtual/digital.

Cada circuito conlleva una tradición, orígenes reales o míticos, referentes, discursos hegemónicos, contrahegemónicos, residuales y emergentes, los cuales, a su vez, podrán llegar a ser –o no- hegemónicos.

A la vez, los circuitos no son estancos, sino que se extienden geográficamente y se replican como eco en otros lugares. Particularmente, Buenos Aires funciona en la mayoría de los casos como modelo a seguir.⁴

³ Pongamos el caso de los cantautores que cultivan el género canción: por un lado existe un circuito autogestionado y de estética alternativa integrado por jóvenes veinteañeros que trabajan la palabra y comparten escenario con lectores de poesía y actores. Los espacios propios son bares, teatritos o centros culturales en los barrios de Villa Crespo y Palermo. Por otro lado, tenemos cantautores también independientes que cultivan el género canción, pero que, por cuestiones generacionales o de formación (son más grandes de edad y con educación formalizada en música) actúan en otros lugares, más cercanos a la música de raíz folklórica.

Concebimos la *semiosis musical*, en tanto, como aquella red de múltiples relaciones de retoma interdiscursiva, por la cual cada música es reelaboración de otras anteriores –y también, por cierto, de otras condiciones de producción- y a la vez produce efectos –musicales, conductales, metadiscursivos. Partimos de la noción de *discurso* como *configuración espacio-temporal de sentido* (Verón, 1993). Esto nos servirá para dar cuenta de las expresiones estrictamente musicales –sonoras- como así también de los metadiscursos verbales, visuales, audiovisuales que participan activamente de cada circuito en la forma de discurso crítico, publicitario, artístico y que contribuyen a la contextualización y legitimación de las diversas músicas.

En cuanto al análisis, la posición de los integrantes del proyecto podría definirse como “desde afuera y desde adentro”. Todos tenemos familiaridad con uno o varios circuitos, con lo cual ejercemos la observación participante; a la vez, las entrevistas abiertas y semiabiertas a informantes clave nos colocan en el rol del Observador (Rocha, 2006).

Hemos venido trabajando tanto en la instancia de la Producción como en la de Reconocimiento, lo cual nos permite ver dos planos del mismo fenómeno, y el desfase constitutivo entre ambas instancias. En un análisis en Producción partimos de los textos musicales, a los que podemos confrontar con la palabra de los propios músicos, es decir, con la interpretación que ellos mismos hacen de su producción⁵; en Reconocimiento, por su parte, nos enfrentamos con la palabra y la conducta de los actores individuales que conforman el público, al discurso del reseñista periodístico y al de la crítica académica. Cosa interesante, que Verón no previó, es que los individuos, mediante cadenas de e-mails, blogs y las efectivas redes sociales, hacen oír su voz sin necesidad de entrevistas ni de encuestas.⁶

Finalmente, correlativa a la noción de circuito –y a las estéticas que pueden asociársele, aunque no de manera mecánica-, trabajamos con la de *sensibilidad*, es decir, una cierta disposición afectiva ante los discursos musicales y todo aquello que involucren: imágenes, puesta en escena, gestualidad, palabras, etc. (Rocha, 2013). Rasgos de estilo apreciados en un circuito pueden ser denostados en otro: por ejemplo, el canto lírico funciona bien en la ópera, puede funcionar con matices en la música de cámara y no funciona en absoluto en los géneros populares. Valores como la autenticidad, la artificiosidad, el virtuosismo, la prolijidad o la rudeza dependerán de cada contexto de ponderación.

⁴ Siempre hay excepciones. El Festival de Cosquín ha logrado hace décadas ser el centro del espíritu folklórico del país.

⁵ Discurso autorizado, pero no la verdad sobre su producto.

⁶ En “Prensa gráfica y discursos sociales: producción, recepción, regulación” (2004) Verón plantea modelos de análisis para la Recepción. Mientras que el análisis diacrónico analiza los efectos discursivos efectivamente atestiguados (una crítica de un libro publicada en un medio), el análisis sincrónico necesita hacer hablar a los sujetos receptores. Internet introduce la tercera variante: discursos individuales producidos espontáneamente y que circulan sin intervención de ningún analista inductor.

Buenos Aires, ayer nomás

La ciudad de Buenos Aires, tradicional centro cultural y artístico en Argentina y Latinoamérica, ha experimentado en la última década un aumento significativo de su actividad musical. Este proceso, que tiene sus raíces en los años de la recuperación democrática implicó el funcionamiento de al menos dos series: la socio-política, argentina, y la tecnológica, de carácter global. La confluencia de estos ejes, de profundas implicancias económicas y culturales, posibilitó el desarrollo de contextos amigables para la producción, la circulación/ difusión y el consumo musicales.

Con respecto al primer eje, si bien es nuestra intención circunscribirnos a los últimos diez años de música en la ciudad, entendemos que hay que retrotraer la mirada a los inicios de la democracia en 1983. La llamada “primavera democrática” o “primavera alfonsinista” liberó energías largamente contenidas, en especial en el terreno del arte y la cultura populares, que habían sido reprimidos y perseguidos. En el terreno específicamente musical, asistimos a la proliferación de proyectos de proyección folklórica instrumentales y vocales, a una explosión de bandas de rock, pop, reggae, heavy metal y otras variantes⁷, a la formación de coros de música popular, a propuestas novedosas de música para niños y a un clima de entusiasmo compartido con el teatro y otras manifestaciones artísticas. Con respecto a la música ciudadana por excelencia, el tango, hay que decir que se sumó tardíamente a la renovación estilística que se venía planteando en la música popular: fue el éxito en el extranjero de un espectáculo basado fundamentalmente en la danza, “Tango Argentino”, el que catapultó al género a la consideración de las jóvenes generaciones, que por primera vez intentaron –y lo fueron logrando- hacer algo más que piazollismo.

La creación de escuelas y carreras de música popular, con la fundación pionera de la Escuela de Música Popular de Avellaneda en 1986, lanzó al mercado a grandes cantidades de jóvenes que, por primera vez en la historia recibían educación formal en géneros populares como el folklore, el tango y el jazz. Estos músicos, la mayoría de los cuales no solo tocaba, sino que también formaba músicos, cambiaron de una vez para siempre el panorama de la música en Buenos Aires y el país entero, que replicó y multiplicó el proceso (Rocha Alonso y Larregle; 2011).

⁷ En el terreno específico del rock argentino o “nacional”, intervino en 1982 el factor Malvinas, que sorpresivamente, permitió la difusión en radio de una música de ideario completamente contrario al del gobierno militar de entonces. Otras músicas, como la canción testimonial o cierto folklore comprometido, cuyas letras eran más explícitas, debieron esperar al menos un año más para su difusión. Para ahondar en este fenómeno, ver entre otros Pujol (2005).

La renovación llegó asimismo a los vetustos programas de los conservatorios, dedicados a la música clásica. La creación del IUNA, actualmente UNA⁸, dio estatus universitario y articulación a una cantidad de prácticas artísticas desperdigadas en la ciudad. Esto es solo un síntoma de un proceso de ampliación de la artísticidad en lo social, a tono con la estetización de la vida cotidiana propia de esta fase del capitalismo tardío. De pronto, ser músico o bailarín, en géneros tan exóticos como el hip hop, la murga o el reggae son valorados socialmente y géneros que sufrieron discriminación histórica, como la cumbia y el cuarteto, son asumidos por intérpretes y compositores de clase media, tal como sucedió con la primera jerarquización del tango, a principios de los años veinte.⁹

Finalmente, hubo un segundo momento de impulso para las prácticas musicales, en especial las populares: el período de los gobiernos kirchneristas, en especial los últimos años, con políticas culturales de fomento de la actividad, más allá del buen funcionamiento del mercado interno en su faz privada. La apertura del CCK en 2015 constituyó un hito que resumió una acción reparadora, orientada a la difusión de músicas y al acceso mayoritario de público metropolitano (la ciudad y el Conurbano). La sanción en 2012 de la Ley Nacional de Música y la creación del INAMU en 2013 fueron en la misma dirección.

Se trata de dos momentos históricos de avance en la ampliación de la producción, la circulación y el consumo artísticos, en este caso, musicales.

Sin embargo, hay que decir que el hiato que significó el período 1976-1983 no pudo ser salvado desde el punto de vista de la memoria y aún hoy se intenta suturar ese vacío histórico y esa ruptura en la cadena de transmisión cultural en todos los ámbitos del quehacer social, también en el de la música. Esto significa que las nuevas generaciones, que se asomaron a la práctica musical como actores de producción o como consumidores, desconocían gran parte de lo que sucedió antes y han tenido dificultades para encontrar referencias, más allá de lo estrictamente contemporáneo.

En cuanto a la que denominamos “serie tecnológica”, el proceso de digitalización y la divulgación de Internet a partir de la década de los noventa (Scolari; 2008) supusieron una *revolución del acceso* (Verón, 2013) con efectos incalculables en la actividad musical general. En producción, porque por primera vez los músicos tuvieron herramientas a mano

⁸ El Instituto Nacional de Arte, creado en 1996, cobró rango de universidad en 2014 y pasó a llamarse Universidad Nacional de las Artes. Resultó de la unión de todas las carreras de arte nacionales que tenían su sede en la ciudad de Buenos Aires: Conservatorio López Bucharro, Escuela Nacional de Danzas, Conservatorio de Arte Dramático, Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, entre otros.

⁹ Hablamos de un primer intento de jerarquizar el género en manos de arregladores y músicos formales; la segunda jerarquización vendría explícitamente por vía de Astor Piazzolla, en los años cincuenta. Utilizamos adrede el término jerarquizar, a sabiendas de lo controvertido de su empleo.

para la factura de música, en grabación y mezcla.¹⁰ En recepción, porque cada individuo pasó de ser oyente, lector o espectador a *usuario*, con la posibilidad de acceder a ingentes cantidades de información musical y aledaña, más el plus de la acción compartida, como *prosumidor*. Sumándose a este novísimo panorama, la instancia de la circulación y de la difusión y divulgación: la música circula cada vez más por carriles virtuales, lo mismo que los discursos visuales, audiovisuales y verbales que acompañan estetizando, valorando y comentándola.

Las instancias de mediación que en la etapa de *broadcasting* funcionaban como filtro: sellos y editores discográficos en producción, la radio en la circulación y la crítica periodística y académica hacia la audiencia, entran en una profunda crisis que van resolviendo parcialmente. Del *broadcasting* al *networking* (Fernández, 2014), la música encuentra hoy nuevas condiciones de viabilidad y los músicos herramientas que dan alas a su necesidad de hacerse oír, aunque no garantizan su supervivencia económica. Como en todas las esferas de la vida cotidiana, la tecnología digital, Internet, las plataformas como *Bandcamp* y *Souncloud*, redes sociales como *YouTube*, *Facebook* y *Twitter*, conducen la vida musical a un panorama de progresiva y acelerada individuación: cada sujeto como fuente y destino de un discurso único. Al menos por ahora, no se avizora una vuelta atrás.

Ciudad musical

Como consecuencia del proceso expuesto anteriormente, nos encontramos con un panorama que, en el lapso de treinta años ha mutado. Sin ser, por el momento, exhaustivos, podríamos decir que la ciudad, en este momento se caracterizaría por:

- Una expansión de los circuitos de música popular y una multiplicación de los géneros que se cultivan (además de los tradicionales, señalaríamos la cumbia, el cuarteto, la murga, el reggaetón, la fanfarrias). No parecen ajenas a este proceso la aparición de la llamada *world music* y la noción de “patrimonio intangible” que se aplica a manifestaciones artísticas y culturales, en especial en países periféricos que deben luchar por mantener su identidad local frente a la homogeneización del mercado global (Ochoa, 2003).
- La creación de numerosos ensambles de percusión que, incluso, han tenido gran éxito de público. Vemos que el paradigma melódico-armónico tonal propio de los siglos XIX y XX se ha corrido a una matriz de raíces afro, con énfasis en lo rítmico. Particularmente, en Buenos Aires y Argentina, los modelos que más prendieron fueron el samba-reggae, de origen brasileño, el candombe, afrouroguayo y la percusión por señas, de origen experimental (EEUU).

¹⁰ La tercera parte del proceso para producir música de calidad, la masterización (homogeneización del sonido en vistas a su reproducción en cualquier formato y dispositivo), aún hoy está en pocas manos, lo cual no impide que muchos músicos-productores avancen ellos mismos en la tarea.

- El crecimiento de la música electrónica. Si bien la música electrónica o electroacústica se venía trabajando en la ciudad en centros experimentales, lo que se impuso para sectores importantes de público es la electrónica para bailar, en todas sus variantes.
- La aparición de gran cantidad de proyectos llevados a cabo íntegramente por mujeres: lejos del rol de intérpretes, musas inspiradoras o compositoras ocultas tras su obra, las mujeres producen, gestionan, compran, pagan, alquilan, diseñan, componen, arreglan, tocan y cantan.
- La tematización y la práctica de la diversidad sexual y otras formas de diferencia (étnica, racial, nacional, etc.): no solo se da en letras, sino en el vestuario, el maquillaje, en la tímbrica, en los géneros musicales elegidos.
- La autogestión como modalidad de organización en la mayor parte de los circuitos de base. El mundo digital ofrece herramientas con las que enfrentar los límites objetivos de un mercado pequeño.
- La intensificación de los contactos con los países limítrofes, en especial Uruguay, Brasil y Chile. Si a los comienzos de la década del setenta, los músicos mantenían fluidos contactos con la patria latinoamericana, esto terminó abruptamente con el golpe de Estado de 1976. Ya en Democracia y lentamente, los músicos han vuelto a tender lazos, creando en muchos casos, vías de ida y vuelta de actuaciones en vivo y de circulación de material. Buenos Aires, por otro lado, nunca dejó de ser una plaza muy codiciada para los artistas de países hermanos.
- Una democratización o “plebeyización” de la cultura en general, y de la música en particular: la balanza se inclina hacia lo popular-masivo, en detrimento de la música culta.
- Paralelamente, la estetización de la vida cotidiana, en la forma de diseño (ropa, objetos, espacios), customización del cuerpo (tatuajes, accesorios, maquillajes), comida gourmet, graffiti urbano y otras prácticas. La música tiene un rol decididamente importante en este aspecto, aportando “banda sonora” a la vida urbana.

Aclaremos que gran parte de estos procesos son globales y se dan en todas las grandes ciudades del mundo, con variantes locales.

Las burbujas

Si como anticipábamos, la metáfora de la burbuja aludía a la percepción que de cada circuito tienen internamente sus propios actores, la observación *desde afuera* nos revela una estructura piramidal, con una base conformada por gran cantidad de circuitos pequeños, de producción independiente y público minoritario y en el otro extremo, un vértice de pocos circuitos comerciales, con infraestructura y logística: pocos representantes, público masivo, amplia cobertura y publicidad en los medios. La dinámica de funcionamiento tiene una dirección ascendente: a medida que se sube, más conocimiento compartido por la comunidad (hits en la radio, rostros, reconocibles, etc.). El

grado de mediatización de cada circuito es diferente: mientras que en la base suele hacerse un uso intensivo de las redes sociales y de Internet en general con el fin de subir música y difundirla, en el vértice reinan la radio, la prensa, el afiche y la televisión. *Más Internet.*

Es cierto que no en todos los circuitos se pretende la profesionalización: una cuerda de candombe que sale por La Boca o San Telmo los fines de semana puede hacerlo solo por gusto. Sin embargo, la fuerza del mercado es poderosa. Se habla comúnmente de “llegar” y “llegar” significa alcanzar la cumbre. Más allá de la revolución del acceso y de las hipermediaciones (Scolari, 2008), esto no puede hacerse sin perforar la frontera de los viejos y conocidos medios masivos, en especial la prensa y la radio.¹¹

Decíamos que el mundo digital posibilitó, junto con factores sociohistóricos y políticos, la explosión de las prácticas musicales en la ciudad –y el país entero. La *web* genera fenómenos transversales, algunos de enorme potencia: viralización de videos, figuras famosas solo en Internet, fanatismos productivos, organización de fiestas y recitales en tiempo record. Sin embargo, en el estado actual de la articulación de medios en la sociedad entendemos que para el afianzamiento de un músico o circuito es necesaria la sanción de los medios tradicionales. Sin ellos, los fenómenos, aún los de extrema masividad, pueden diluirse en el mediano plazo.

Vemos, entonces, que cuando queremos hablar de la estructura de los circuitos en un espacio dado, terminamos hablando de la mediatización.

Hoy, hoy

El cambio de gobierno en diciembre de 2015 trae novedades al entramado de prácticas musicales de la ciudad. Si bien ésta era gobernada hace años por la fuerza vencedora en las elecciones, lo cierto es que las políticas nacionales compensaban en parte el modelo de mercado que trataba de imponerse en el arte y la cultura en general. El preocupante escenario económico: economía recesiva, despidos, desmantelamiento de proyectos y programas, plantea un límite a las energías artísticas desplegadas en la última década.

Cómo seguirá desarrollándose la música en la ciudad, con el nuevo escenario, es muy pronto para decirlo, pero creemos que lo que se ganó en experiencia y memoria no se va a perder. La resistencia al ajuste material y simbólico está en cada circuito, de la base hacia arriba.

¹¹ Como ejemplo, los raperos de la villa 31 que llegan a Bailando por un sueño:

<http://www.perfil.com/sociedad/Rapean-sobre-la-vida-en-la-Villa-31-y-los-vieron-millones-por-TV-20160603-0072.html>

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ, J. L. (2014) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*, Buenos Aires, La Crujía.

OCHOA, A. M. (2003) *Músicas locales en épocas de globalización*, Buenos Aires, Norma.

PUJOL, S. (2005) *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Emecé.

ROCHA ALONSO, A. (2006) “La investigación en Arte”, conferencia dictada en el Noveno Ateneo Rediparc, Salón OSDE, Olavarría, 16 de setiembre.

<http://semiotica2a.sociales.uba.ar/incipio/publicaciones/pubrocha/>

ROCHA ALONSO, A. (2011) “La música popular argentina actual: el caso de la música de raíz folklórica de producción independiente”, en *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.

ROCHA ALONSO, A. y LARREGLE, M.E. (2011) “Política cultural y música popular: escuelas y orquestas”, en *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.

SCOLARI, C. (2008) *Hipermediaciones*, Barcelona, Gedisa.

VERÓN, E. (1993) *La Semiosis Social*, Buenos Aires, Gedisa.

VERÓN, E. (2004) “Prensa gráfica y discursos sociales: producción, recepción, regulación”, en *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa.

VERÓN, E. (2013) *La Semiosis Social 2*, Buenos Aires, Paidós.